

NEGRET

**Ultima década 1980-90
Regreso al Padre Inca**

Gobernación del Distrito Federal

Dr. Virgilio Avila Vivas
Gobernador del Distrito Federal

Lic. Briseys Alcalá Yúnez
Dirección General de Cultura

Lic. Francisco Orta
Director General de Información

Sr. Juan Miguel Guerra
Director de Ceremonial y Protocolo

Lic. Adriana Meneses Imber
Directora de la Sala de Exposiciones

Esta exposición y el catálogo que la acompaña han
sido patrocinados por la
Lotería de Caracas

NEGRET

Ultima década 1980-90
Regreso al Padre Inca

Curaduría de la exposición y catálogo
José María Salvador

Sala de Exposiciones
Gobernación del Distrito Federal
Caracas, 11 de octubre-23 de diciembre de 1990

Presentación

Desde que el Presidente de la República, Señor Carlos Andrés Pérez, nos distinguiese altamente confiándonos el honor y la responsabilidad de la Gobernación del Distrito Federal, nos hemos forjado, entre otros, el propósito de llevar la educación, la cultura, la recreación y el deporte a todos los estratos de la comunidad capitalina. Los esfuerzos que desde nuestro Despacho hemos hecho en el ámbito cultural se han traducido ya en un conjunto de positivas realizaciones, entre las que destacan la del decreto de erección del Museo de la Gráfica “Carlos Cruz-Diez” en el Parque Vargas, la puesta en funcionamiento de la Galería Artes del Fuego en el Boulevard de Catia y la creación del Museo del Oeste en el Parque “Jóvito Villalba”, cuya construcción muy acelerada está próxima a concluirse. Estos nuevos centros de irradiación artística benefician directamente a la populosa comunidad del Oeste de nuestra ciudad capital.

En el marco de esta misma política, hemos decidido dar un nuevo enfoque, más riguroso y dinámico, a la Sala de Exposiciones del Palacio de la Gobernación, que en lo sucesivo presentará un programa muy bien estudiado de exposiciones cuidadosamente preparadas y de obras de arte verdaderamente representativas. Con ello nos proponemos constituir en el propio corazón histórico de la capital, la Plaza Bolívar, un nuevo foco de acción cultural de la más alta calidad, en beneficio de todos los residentes de Caracas y de los múltiples turistas y visitantes extranjeros que a diario frecuentan esa zona tan cargada de historia.

Hemos querido iniciar esta nueva etapa programática con una importante muestra del prestigioso maestro latinoamericano Edgar Negret, quien nos ofrece, en veinte importantes obras recientes, una muestra ejemplar de lo que ha estado produciendo en estos últimos años. Agradezco al maestro Negret por haber aceptado ofrecer su obra como propuesta inaugural de este nuevo programa de exposiciones en el Palacio de la Gobernación del Distrito Federal. En ésta, por otra parte, una brillante y significativa manera de estrechar aún más nuestros lazos con la hermana República de Colombia.

Virgilio Avila Vivas
Gobernador del Distrito Federal

Prólogo

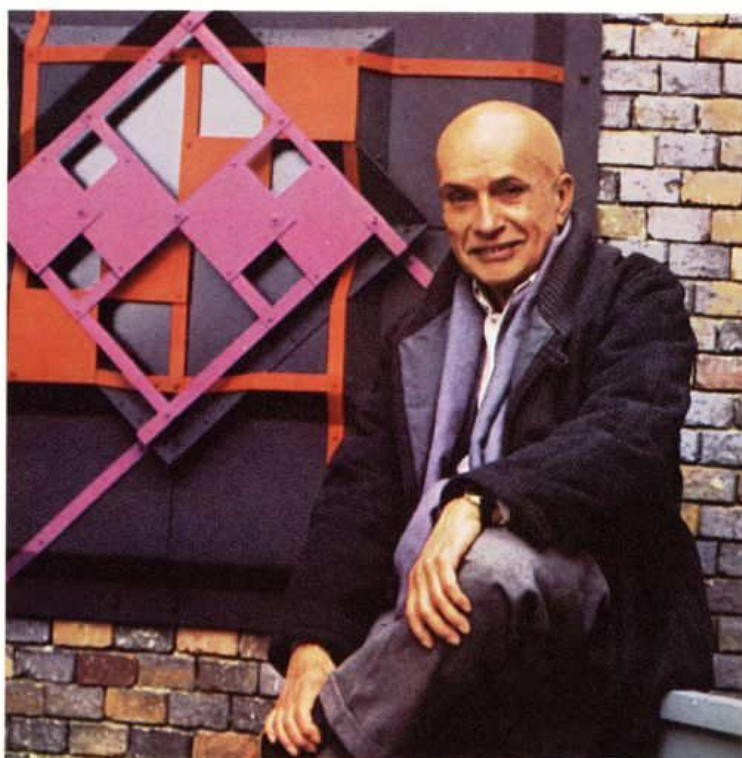
Al hacerme cargo de la Dirección de la Sala de Exposiciones del Palacio de la Gobernación del Distrito Federal, me propuse darle una nueva dinámica a esta tradicional sala. Mi propósito es que estos amplios y bien ubicados espacios expositivos se rescaten y se potencien para el verdadero arte, con un programa de exposiciones muy selectas, que se destaquen por la excelencia de las obras expuestas, por el rigor de la curaduría, por el alto nivel del catálogo y por la calidad del montaje museográfico. Esta decisión se justifica, entre otras razones, por el hecho de que el público venezolano, incluso el más popular, ha ido adquiriendo rápida y progresivamente una notable sensibilidad estética, hasta el punto de que responde con gran interés y entusiasmo ante los genuinos productos artístico-culturales.

Primicia brillante y auspiciosa en este nuevo programa museográfico que ahora emprendemos es la importante muestra antológica del internacionalmente reconocido maestro colombiano Edgar Negret, quien nos ofrece aquí una veintena de obras realizadas en los últimos nueve años. Es oportuno destacar que muchas de esas obras no han sido nunca antes exhibidas fuera de Bogotá, y algunas de ellas, de reciente factura, son del todo inéditas. Organizada bajo la curaduría de José María Salvador, presentamos, pues, al público caraqueño esta estupenda exposición, convencidos de que ella habrá de marcar un hito en la vida cultural de nuestro país.

Agradezco al Gobernador del Distrito Federal, Doctor Virgilio Avila Vivas, por el apoyo incondicional que me ha brindado en la implementación de una nueva política cultural para la Gobernación, y, en particular, por su colaboración irrestricta en la realización de esta muestra escultórica.

Deseo expresar mi sincera gratitud a la Lotería de Caracas por haber patrocinado esta muestra y la edición de este amplio catálogo, y a la nueva Embajadora de Colombia en Venezuela, Señora Noemi Sanín Posada, por haber hecho posible la presencia del artista en la apertura de la muestra. Agradezco, por último, al maestro Negret, sin cuya entusiasta y constante ayuda no hubiera sido factible llevar a feliz término este importante proyecto museográfico.

Adriana Meneses Imber
Directora de la Sala de Exposiciones
Gobernación del Distrito Federal



Negret en su casa de Bogotá (1990), junto a la obra *Cuzco: Planos secretos del Acueducto*.

Negret, última década Retorno al Padre Inca

José María Salvador

Una parte nada desdeñable de la producción del escultor colombiano Edgar Negret es ampliamente conocida en Venezuela, entre otros motivos, por las diversas muestras individuales que de su obra se han celebrado en Caracas,¹ y además por las numerosas obras de su mano que se encuentran hoy en colecciones públicas o privadas de nuestro país. Por desgracia, desde 1981, fecha de su última gran exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas, muy poco de lo que ha estado haciendo Negret en los últimos años fue accesible al público venezolano, al menos, por la vía directa de las obras originales.

Desechando, por tanto, la tentación de volver a presentar obras de las series anteriores a 1981 (bastante bien conocidas entre nosotros), hemos decidido seleccionar para esta muestra un conjunto de piezas importantes correspondientes a otras numerosas series concebidas por Negret en los últimos nueve años. Y es que, durante la última década — más exactamente, desde 1982 en adelante — este prestigioso artista ha dado un vuelco substancial en su producción, desde el punto de vista de los "temas", de las formas, de la estructura constructiva, del colorido, y (mucho más elocuente aún) de los contenidos conceptuales subyacentes. Las obras de este postrer periodo, de hecho, obedecen en el ánimo del escultor a un nuevo enfoque espiritual y a una renovada cosmovisión mágica y trascendental, en directo parentesco con los de las civilizaciones andinas precolombinas, en especial, con los de la cultura inca. Por ello, no hemos dudado en denominar "etapa incaica" a la producción de Negret durante este último decenio.

Dato elocuente que subraya la importancia de esta muestra es el hecho de que todas las obras que hemos seleccionado son inéditas en Venezuela, muchas de ellas nunca antes presentadas en otro país, salvo en la patria del escultor, y algunas (como, por ejemplo, *Terrazas*, *Puente colgante* o *Estrella*) exhibidas en público por primera vez.

Para tratar, por tanto, de entender de modo más cabal el sentido de los cambios formales, estilísticos y filosóficos operados en el Negret de la década del ochenta, se hace oportuno rastrear desde el inicio su trayectoria vital y estética.

Desbrozando caminos

Nacido en 1920 en Popayán, Colombia, décimo y postrer hijo de un general y de una madre profundamente devota —atenazado desde su cuna por los dos conservadurismos más rígidos en su país, el militar y el católico—, Edgar Negret no parecía destinado por linaje y educación a ser uno de los más audaces renovadores de las vanguardias artísticas de Colombia y Latinoamérica.² Sus categóricos logros, sin embargo, lo acreditan en buena ley como precursor y paladín del arte abstracto en Colombia, y al propio tiempo como uno de los creadores plásticos más geniales e innovadores de toda América Latina. Pocos artistas del Continente pueden, en efecto, hacer gala de una morfología plástica tan personal, de un estilo tan propio e inconfundible, de una técnica y unos materiales tan originales.

Fue el suyo un largo y disciplinado proceso de aprendizaje y perfeccionamiento en las más variadas técnicas escultóricas.³ Al concluir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Cali (1938-43), Negret trabajó en Popayán durante un par de años (1944-46) en el taller del ceramista y escultor español Jorge Oteiza, quien le hizo apreciar a través de libros la obra del inglés Henry Moore. Amplió luego sus destrezas plásticas en el Clay Sculpture Center de Nueva York (1948-50), donde experimentó con nuevas técnicas y materiales escultóricos, como el ensamblaje de metales. Las piezas que entonces ejecutó en Nueva York en lámina metálica y alambre (*El nido* o *Vaso con una flor*, por ejemplo) son ya casi del todo abstractas, si bien conservan aún cierta referencia a la realidad.

En París, su lugar de residencia de 1950 a comienzos de 1953, realizó en yeso una serie de trabajos del todo abstractos, como *San Sebastián*, *Dirección Sur*, y la serie de *Simétricos* (1952-53). En 1953, tras un breve viaje a Barcelona y Mallorca, trabajó durante algún tiempo en Madrid, produciendo piezas abstractas, como *Columna conmemorativa de una masacre*, *Homenaje a Gaudí*, *Prometeo*, *Uptown-Downtown*. *Homenaje a Nueva York* y *Retrato de Toledo*. Se estableció luego durante un largo periodo en Mallorca, en una profícua estadía que marcó de modo definitivo su carrera artística tanto en el nivel técnico y estilístico co-

mo en el morfológico y conceptual.

Mientras vivió en España (1953-55), dos grandes descubrimientos lo orientaron con decisión hacia la sintaxis formal, el estilo, la técnica y los materiales que habrían de ser distintivos de su obra de madurez: la arquitectura del catalán Antonio Gaudí y los trabajos en hierro forjado y pintado de los artesanos mallorquines. A su paso por Barcelona en 1953, Negret descubrió con febril excitación la exuberante arquitectura escultórica de Gaudí. En ella percibió de repente la persistencia de una rigurosa lógica interna bajo el aparente capricho barroco, apreció el crecimiento orgánico de la construcción a partir de simples variaciones formales por repetición y desplazamiento de unos pocos elementos en el espacio, constató con entusiasmo el uso desprejuiciado del color vivo sobre el volumen arquitectónico, y supo ver la puesta en evidencia del proceso generador en esas construcciones gaudianas nacidas por collage de elementos heteróclitos.

Por otra parte, durante su residencia en Mallorca (1953-55), Negret intuyó con entusiasmo las inmensas posibilidades que para su propia producción le brindaba la técnica del metal ensamblado y policromo, que él había admirado en los habilidosos artesanos mallorquines que trabajaban el hierro forjado.

Transportado por el entusiasmo de tan sensacionales revelaciones, el payanés contrató en Mallorca a algunos artesanos isleños para realizar sus primeras esculturas en hierro soldado y pintado. Estructuradas a veces como relieves que cuelgan de la pared (serie de las *Máscaras*), o, en ocasiones, como chatos volúmenes que se erigen sobre una base cilíndrica, estas obras mallorquinas se organizan en esencia a base de ritmos curvilíneos y arqueamientos de láminas y tubos de hierro, cortados con extrema precisión, ensamblados con soldadura autógena y cubiertos luego con pintura mate de diversos colores.⁴

Nueva York, tiempo de hallazgos técnicos

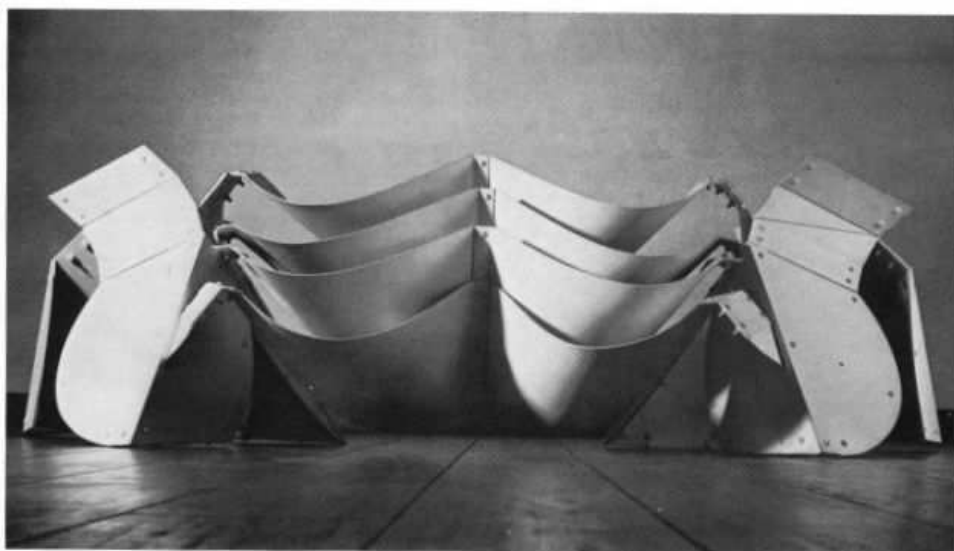
Por más satisfactorias que le resultasen estas obras mallorquinas, su ejecución material le obligaba a depender por entero de artesanos especializados y de útiles industriales muy pesados y engorrosos. Deseoso, pues, de liberarse de esta doble tiranía, apenas reinstalado por segunda vez en Nueva

York (1955), Negret adoptó dos recursos que llegarán a ser característicos de su estilo definitivo: un material dócil, el aluminio en lámina delgada (2 mm de espesor); y una técnica ligera y en frío, a saber, el corte y tratamiento de las piezas de aluminio con reducidos instrumentos electromecánicos, y su ensamble por medio de gruesos tornillos y tuercas.

En una decisión de capital importancia para su producción más distintiva, Negret asumió el aluminio como material único y definitivo, por su livianidad y su relativa blandura, lo que facilita el corte y refilado de las piezas, y además por su extraordinaria maleabilidad y flexibilidad natural, acrecentadas gracias a la delgadez de la lámina escogida: pudo así aligerar sobremanera el proceso de doblado, arqueamiento y ensamble de las piezas y módulos, sin necesidad de complejas y pesadas maquinarias ni costosos especialistas. Al payanés le pareció también pertinente para sus fines la aséptica neutralidad del aluminio, carente del acentuado carácter cromático y textural de otros materiales escultóricos, como la arcilla, la piedra, la madera, el bronce o el hierro.

Un hallazgo similar logró en Nueva York en el nivel técnico. Tras haber intentado al principio articular sus obras mediante la simple inserción y presión de los dobleces de las piezas de aluminio, trató luego de acoplarlas mediante soldadura e incluso con remaches. Insatisfecho, sin embargo, con los resultados de estos procedimientos iniciales, Negret no tardó en adoptar como definitivo recurso técnico el ensamblar las piezas con gruesos tornillos y tuercas visibles. Al dejarlos a la vista, nuestro artista busca destacar la función múltiple que los tornillos y tuercas juegan en sus obras: testigos elocuentes del proceso manual con que se generan esas esculturas, ellos son también protagonistas privilegiados en la construcción de cada obra, al tiempo que se comportan como enriquecedores recursos lumínico-cromáticos, al captar rítmicamente la luz y la sombra sobre la uniforme superficie de la lámina metálica.

En Nueva York Negret varió también ligeramente su "paleta". Los diseños con arenas coloreadas de los navajos (que había estudiado durante unos meses en el Oeste de los Estados Unidos), así como las señales de tráfico y las imágenes pintadas en el Metro de Nueva York impulsaron al artista hacia



12 *Terrazas* 1988
Aluminio pintado
150 x 56 x 150 cm

una mayor polícromía; sus obras neoyorquinas, cubiertas por lo general con un negro o gris predominante, se ornaron festivamente, acá o allá, con pequeñas parcelas vibrantes de rojo, amarillo, azul o blanco.

No deja de ser elocuente, en tal sentido, el hecho de que Negret haya optado por cubrir las piezas de aluminio con pintura industrial mate y uniforme: con ello pretende, ante todo, subrayar el carácter de "producto tecnológico" o de "máquina" que conservan sus obras, para eludir así la tentación de considerarlas representaciones de formas naturales, como a simple vista parecerían; por otra parte, al cubrirlo con pintura, desea el artista morigerar en lo posible el rol autónomo del aluminio, anulando precisamente sus atributos cualitativos y meramente visuales (color, textura, brillo, pulimento), con el fin de que irradian sin interferencia sus propiedades cuantitativas y dinámicas (forma, dimensiones, relación con el todo y sus partes, ligereza, maleabilidad, flexibilidad), que son los rasgos que mayor valor tienen para la esencia geométrico-constructiva de estas esculturas.

Negret agrupó sus primeros trabajos neoyorqui-

nos en series de diversa índole morfológica. En el preludio de esta nueva etapa neoyorquina, sus *Máscaras* continuaron las proposiciones iniciadas ya en Mallorca, mientras que sus *Cliff Dwellings* se inspiraron en las viviendas rupestres de los indios pueblo. De mayor significado es la inmediatamente sucesiva serie *Aparatos mágicos* (exhibida en 1962 en el Museo de Bellas Artes de Caracas), a la que pertenece la interesante *Brujula*, 1957, de la Colección del mencionado museo. Promediado su período neoyorquino, realizó la serie *Eclipses*, en la que combinó láminas de plexiglás de distintos colores con láminas opacas pintadas de negro o blanco. En 1959 inició la serie *Vigilantes*, volúmenes cada vez más complejos con escasos puntos de contacto con el plano de base.

Todas estas obras neoyorquinas —suerte de estrambóticos mecanismos inútiles y antifuncionales— surgen ya de modo constructivo por combinación repetitiva de un limitado conjunto de elementos modulares. En ellas las láminas de aluminio comienzan a plegarse y afacetarse cada vez con mayor frecuencia, generando un dinámico contrapunto de ritmos curvilíneos y rectilíneos.



15 *Estrella amarilla* 1989
Aluminio pintado
120 x 120 x 58 cm

Reencuentro con la exuberancia tropical

Por fin, después de una ausencia de 15 años de Colombia, a donde había regresado sólo en breves y esporádicas visitas, Negret se reinstaló en Bogotá en agosto de 1963, llamado para dirigir el nuevo Departamento de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes.

Durante los veinte años subsiguientes (1963-82), el reencuentro con la lujuriente flora tropical y con la montuosa orografía colombiana provocó en su obra una verdadera exaltación en las formas: el payanés produjo entonces esculturas cada vez más complejas y exuberantes, introduciendo muy pronto en ellas la ondulación o arqueamiento de las láminas de aluminio. Sirviéndose de este nuevo recurso técnico, que venía a enriquecer en gran medida su sintaxis plástica, complejizó enormemente sus estructuras con módulos cada vez más irregulares y complicados, con entronques de creciente dificultad, con equilibrios siempre más precarios, con tensiones cada vez más acusadas, y con nuevas e inventivas relaciones entre masa y vacío.

La creciente complejización de la estructura formal lo obligó a reducir el papel del color en sus esculturas de estas dos primeras décadas bogotanas. Para domesticar un poco la forma exuberante, cada escultura de este período fue pintada con un solo color plano: casi siempre el rojo, en muchas ocasiones el blanco o el negro, rara vez el azul.

En Bogotá Negret llevó su obra a la más pura y elevada plenitud de su estilo de madurez, a una verdadera cumbre de perfección morfológica, de justeza de proporciones, de armonía de ritmos, de tensiones y balances. Si bien al inicio de su nueva etapa colombiana comenzó desarrollando sus precedentes series *Máscaras* y *Vigilantes*, pronto enriqueció considerablemente sus propuestas formales con otras series del todo bogotanas, que son las que le han reportado mayor reconocimiento a nivel internacional. Entre éstas se distinguen algunas tan sugerentes, como *Navegantes*, *Acoplamiento* (*Géminis*), *Edificios*, *Puentes*, *Templos*, *Escaleras*, *Andes*, *Arboles*, *Bosques*, *Metamorfosis*.

A este primer período bogotano se adscriben las dos importantes piezas que el escultor, con una generosidad digna de encomio, donó en 1981 al Museo de Bellas Artes de Caracas: *Templo*, 1968-70, poético conjunto de tres oblicuas columnas blan-

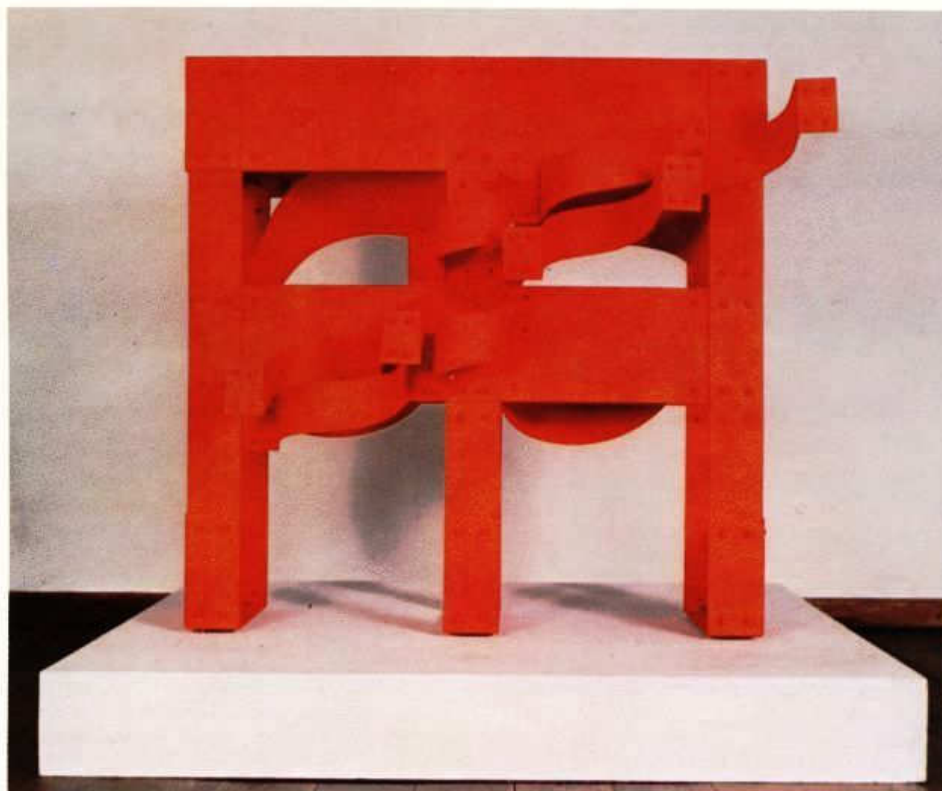
cas, abiertas de par en par por una de sus facetas; y *Los Andes*, 1980, constructo rojo que, en su secuencia lineal de concavidades y convexidades, de agudas cuchillas y suaves incurvaciones, pareciera sugerir la imponente consistencia mineral de la Cordillera sudamericana. A este período de Bogotá pertenece también la composición *Puente a Caracas*, 1975 (de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas), suerte de brioso acróbata mecánico, desgarrado por entero en la desmesurada extensión de sus extremidades, abiertas a horcadas sobre el vacío en imposible salto.

Redescubrimiento del ancestro precolombino

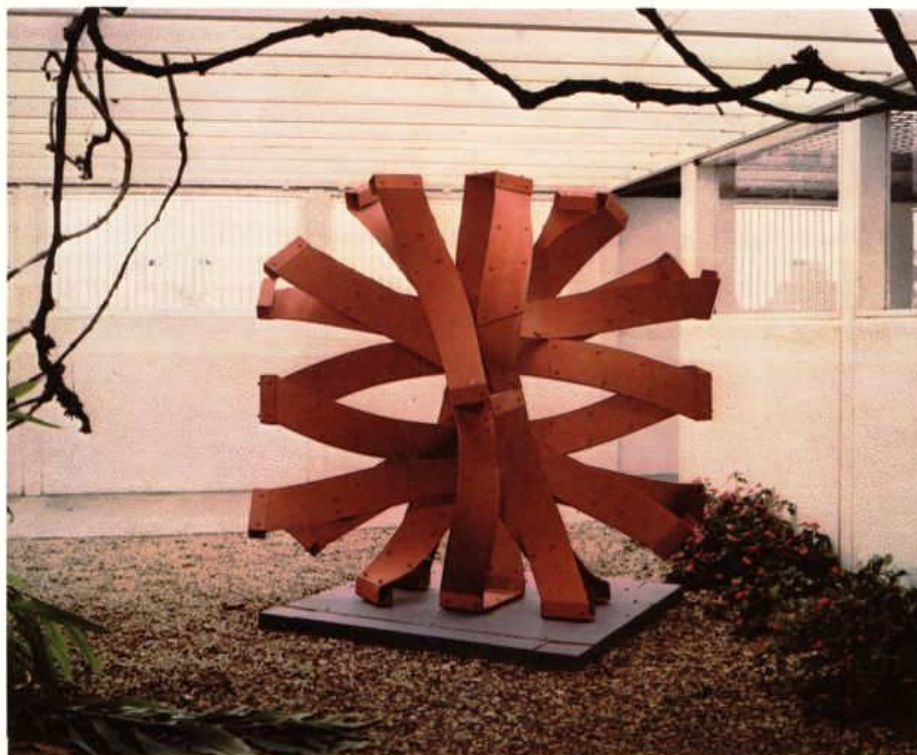
Finalmente, en 1980, en el marco de un viaje a Lima con motivo de una exposición de sus obras, Negret efectuó una larga visita al Perú, deteniéndose sobre todo en el Cuzco, Machu-Picchu y otras regiones arqueológicas del Norte del país. Ese viaje fue para el payanés una extraordinaria revelación y significó una verdadera subversión de sus planteamientos estéticos. La civilización de los pueblos precolombinos (sobre todo, los incas) y el paisaje de alta montaña en la que ellos tallaron sus ciudades y labraron sus campos se revelaron entonces a sus ojos como una riquísima temática, capaz de absorber del todo su producción escultórica en la década que se iniciaba.

En el Perú intuyó Negret que ya no necesitaba buscar, como antes, sus temas, su morfología y sus significados en el mundo anónimo y universal de la máquina y de la naturaleza cotidiana: entendió que sus nuevos temas, formas y significaciones debían provenir en lo sucesivo de la fabulosa cosmogonía y la original mitología de los incas, de la profunda simbología de los pueblos precolombinos, de su extraordinaria producción cultural, magníficamente materializada en su arquitectura ciclópea, en su robusta escultura, en su expresiva cerámica, en su preciosa industria textil, en su sabia agricultura de alta montaña, en su hábil ingeniería civil.

Sobrecogido por el redescubrimiento de las primigenias culturas prehispánicas y, para colmo, fascinado ante la perspectiva de su parcial y remoto parentesco con los incas, Negret sintió de repente que en su obra cedían no poco las preocupaciones estéticas, para dar cada vez mayor cabida al contenido simbólico, a las intenciones mágicas, a la



2 *La Casa de las Serpientes* 1985
Aluminio pintado
123 x 68 x 123 cm



3 *Sol rojo* 1985
Aluminio pintado
110 x 165 x 165 cm

orientación decidida hacia la realidad trascendente y sobrenatural. Tales actitudes mentales provocaron mutaciones notables en su modo de expresión plástica, aun cuando su lenguaje formal siguió conservando los lineamientos fundamentales del "estilo" que se había hecho ya característico en su obra: siguió, por tanto, utilizando el aluminio doblado, arqueado, atornillado y pintado, y continuó produciendo "estructuras ingenieriles" con aspecto de máquinas, convencido de que un lenguaje contemporáneo como el suyo es el mejor vehículo para comunicar a la gente de hoy el arcano contenido de los viejos mitos del pasado.

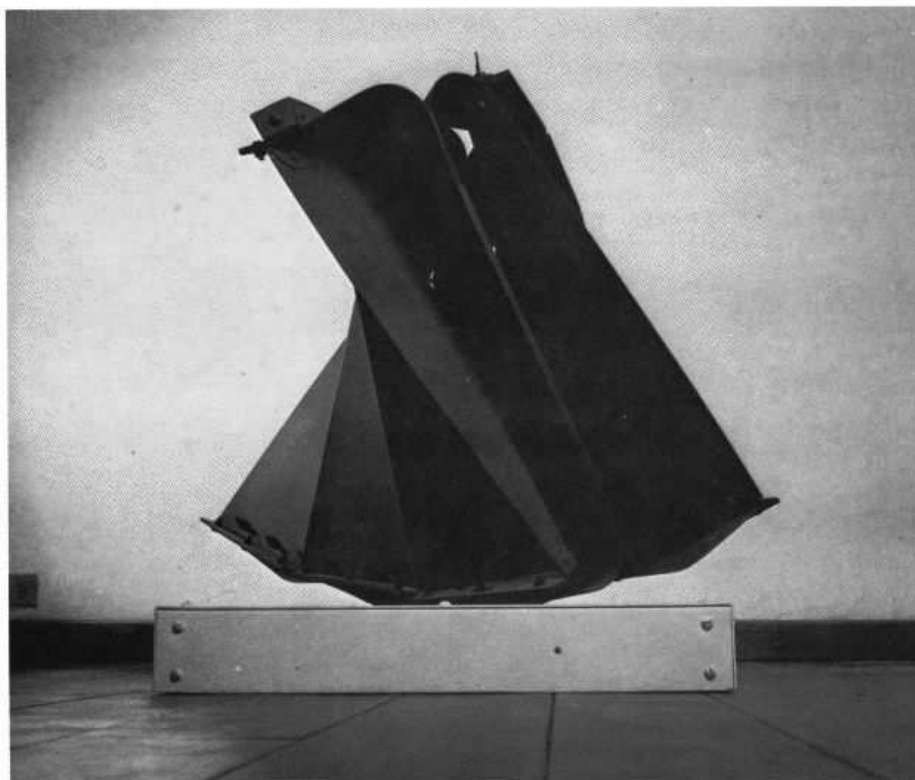
Tres fueron los cambios radicales que sufrió el lenguaje formal de Negret en esta última década, para dar cuerpo a lo que hemos llamado su "etapa incaica". Ante todo, se hace evidente en sus obras actuales un acusado aplanamiento de las formas: semejante rasgo —cristalizado ya de modo palmario en la relativa abundancia de relieves (a veces, muy poco pronunciados) en su última producción— se aprecia de modo elocuente cuando se lo ve abandonar cada vez más las incurvaciones de la lámina, los pivotamientos sinuosos de los módulos y las frondosidades barrocas de la macroestructura, típicos de su etapa precedente (1963-81), para expresarse cada vez con mayor decisión en volúmenes escultóricos lo más cerrados, planos y rectilíneos posible. A lo largo de este último decenio, Negret ha sentido la necesidad de adoptar un lenguaje más llano, sosegado y "clásico", atenuando para ello la sensualidad de las curvas y el abarrocamiento de las formas, porque quiere expresar, sin excesivas interferencias extrínsecas, ciertos significados simbólicos muy profundos y trascendentales: desea así expresarse en un lenguaje relativamente sencillo y neutro, para mejor traducir la riqueza y vitalidad del contenido. No se descarta, por lo demás, la hipótesis de que tal aplanamiento se relacione también con el carácter marcadamente "mural" o de relieve de las principales expresiones plásticas de los incas, sobre todo, en lo referente a sus muros megalíticos perfectamente ensamblados y a sus textiles y cerámicas de diseños geométricos.

Característica de las piezas de esta última década es también la relevante tendencia a la simetría, que, por el contrario, casi nunca se encontraba presente

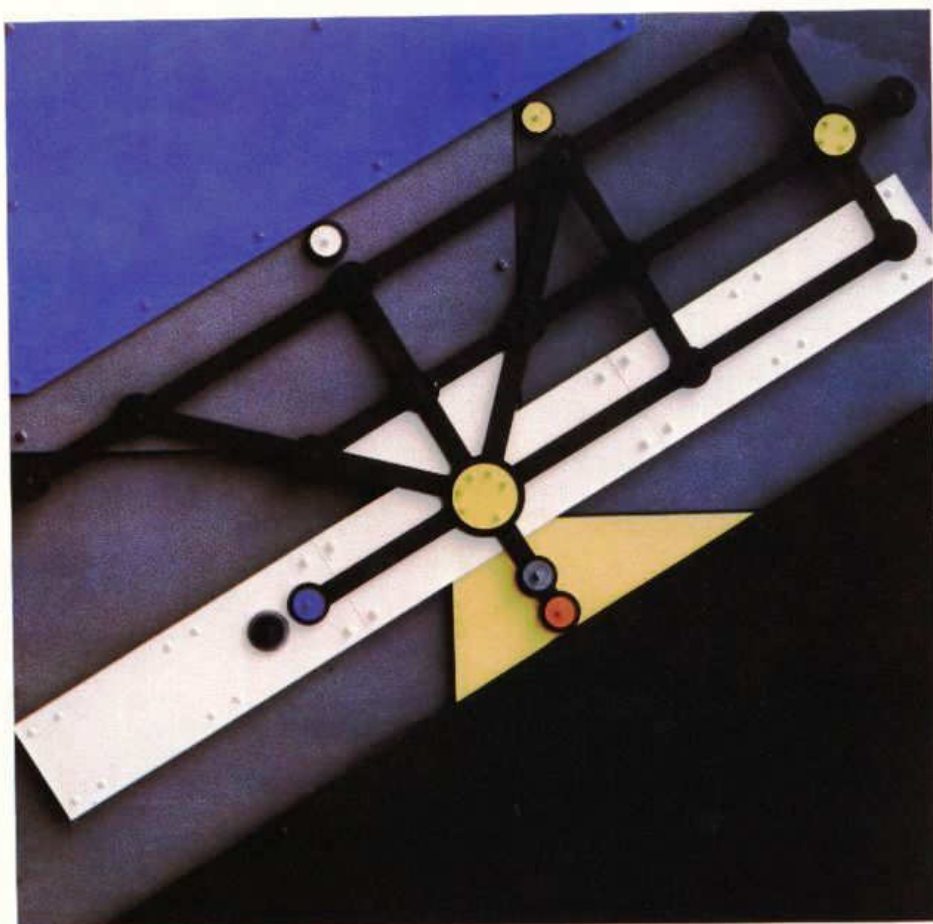
(ni siquiera en parte) en las obras de su producción anterior, basadas en el equilibrio por romana de masas y volúmenes heterogéneos y asimétricos. El hecho de que nuestro escultor conceda ahora amplio margen a la clásica simetría obedece a su explícito deseo de funcionar según el esquema mental de los incas, obsesionados por la repetición constante de la misma forma en dos posiciones contrapuestas e invertidas (doble imagen simétrica, obtenida al girar 180° una misma forma). Es altamente significativo, en tal sentido, el hecho de que el payanés considere que la simetría es un símbolo perfecto de la divinidad.⁵

La tercera mutación estilística en el Negret del último decenio es el empleo de una paleta más amplia y colorida. En su etapa previa, utilizaba de preferencia el rojo, y a veces el blanco o el negro, para enfatizar que sus obras escultóricas, por cercanas que pareciesen a la naturaleza, eran verdaderas máquinas o constructos mecanico-industriales. Por otra parte, en esa etapa el escultor siempre pintaba cada obra con un solo color simple y uniforme, con el fin de atemperar en lo posible la extraordinaria riqueza y complejidad de las formas. En esta última década, en cambio, al rojo, negro y blanco de antaño, añade ahora Negret los restantes colores del iris, a manera de homenaje a los incas, quienes adoptaron como distintivos en sus banderas los siete colores del arco iris. Además, Negret no teme pintar ahora una escultura con varios colores yuxtapuestos, transformando a veces sus piezas en un polifónico concierto de rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, violeta, blanco, negro o gris. Y es que, al trabajar ahora con formas más planas, rectilíneas y sosegadas, puede atreverse a jugar más libremente con una policromía cada vez más vivaz y desinhibida.

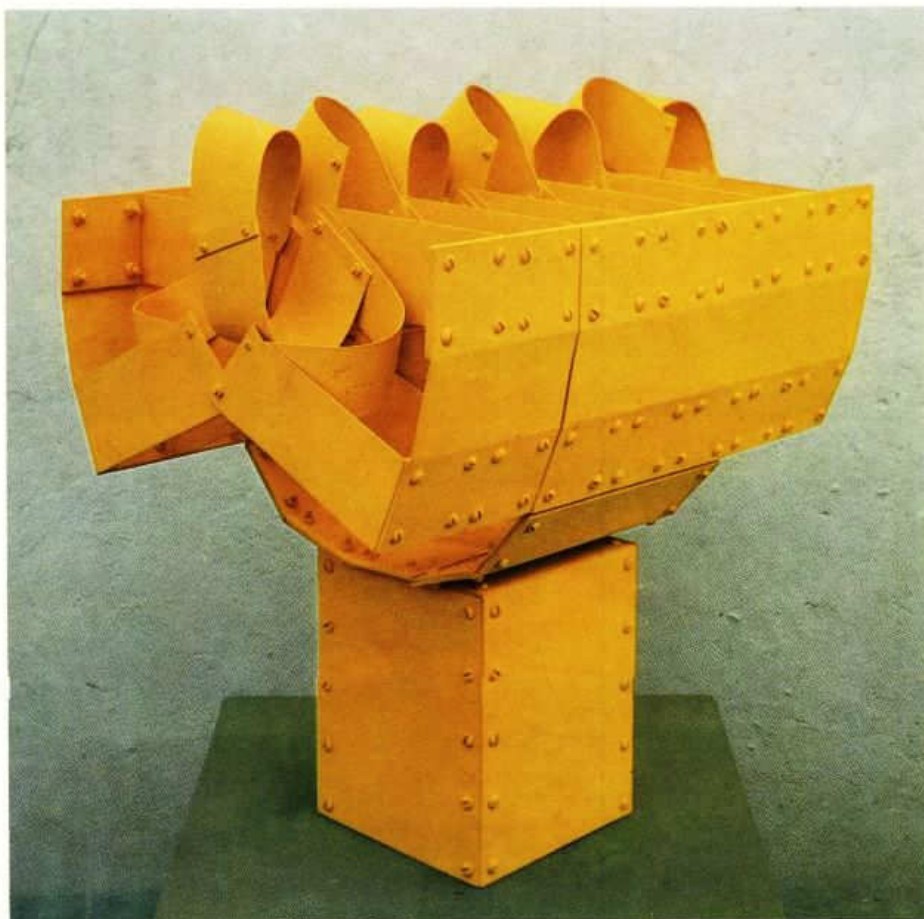
Estos rasgos distintivos del último Negret se aprecian bien en las veinte obras escultóricas seleccionadas para esta muestra, que ejemplifican a cabalidad los temas, la morfología, el lenguaje estilístico y el contenido simbólico de esta "etapa incaica" del payanés.



1 *Machu-Picchu* 1982
Aluminio pintado
90 x 86 x 90 cm



9 *Mapa del Tawantisuyo: El Imperio de los cuatro rumbos* 1986.
Aluminio pintado
147 x 147 x 10 cm



10 Cueva 1986
Aluminio pintado
67 x 100 x 86 cm

Acercamiento a las obras de la exposición

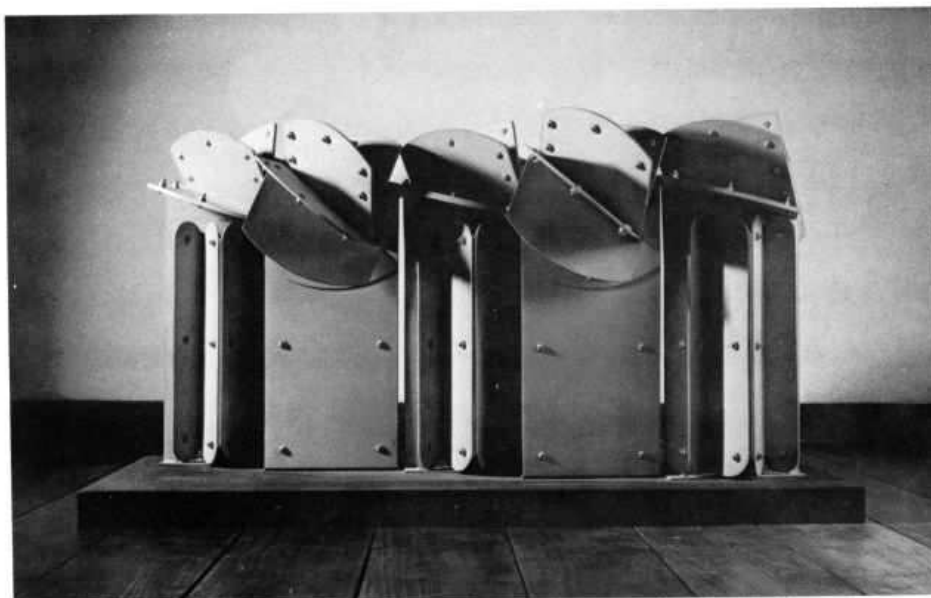
Ejecutada en su primera versión en 1982, y realizada luego en otros varios tamaños, *Machu-Picchu* (cat. n° 1) es la primera obra que realizó Negret después de su viaje al Perú bajo la fuerte impresión que le causó la cultura incaica. La estructura se basa en la paralela contraposición y en el desplazamiento helicoidal de una serie de herméticos módulos, cuya faz exterior semeja una inestable escalera de ajustados peldaños irregulares, mientras su estrecha entraña, celosamente custodiada por dos láminas incurvadas, permite apenas vislumbrar en el transparente vacío el entrecruzamiento de un eje vertical y dos ejes diagonales. En este mecánico *Machu-Picchu* Negret ha querido simbolizar la imagen y significación de la homónima fortaleza incaica: el hermético ensamble de las piezas metálicas de la escultura remite al perfecto ajuste de los sillares megalíticos de la ciudadela; la progresiva superposición de los módulos o escalones sugiere el sistema de terrazas de las murallas y construcciones de la ciudad; la dinámica repetición de los elementos transcribe la serialización de la doble imagen en esta cultura aborígen; la mezcla de los planos rectos (arquitectura, cultura) y los incurvados (montaña, naturaleza) recuerda la veneración y la compenetración armónica de los incas con la naturaleza física (a la que consideraban sagrada), lo que les hacía construir sus ciudades y fortalezas como respetuosa prolongación de la montaña.

Diseñado en 1985 y realizado en numerosos tamaños según tres diferentes versiones cromáticas (en rojo, amarillo o blanco), *Sol rojo* (cat. n° 3) expresa la ingente explosión y la expansiva energía de Inti, el Padre-Dios solar de los incas. Negret lo ha traducido aquí en esta escultura por medio de la poderosa radiancia centrífuga de los vectores generantes y mediante la múltiple circularidad de los subsistemas de la macroestructura: porque, al evidente gran círculo que se afirma doblemente desde los enfoques frontal y dorsal de la obra, se añaden luego la circularidad perspectiva (esfericidad embrionaria) que se percibe desde los enfoques laterales, y la sorpresiva circularidad interna (especie de atormentada elipse) que generan las conexiones o entronques centrales de los vectores o rayos centrífugos. A través de rudas y problemáticas articulaciones, los elementos se van repitiendo ordenada-

mente, en frondosa irradiación, en un ritmo por alternancia constante según el cual una pareja de elementos cóncavos se intercala en una secuencia de dos parejas de elementos convexos (2-1-2). Es tanto como un poético modo de simbolizar el reiterativo y sempiterno retorno explosivo del Padre-Sol.

Realizada poco después del *Sol*, y ejecutada también en numerosas variantes de tamaño y color, *Luna amarilla*, 1986 (cat. n° 4) es una escultura más plana, menos compleja de diseño y de más fácil lectura que el *Sol*. A través de una serie de círculos (enterizos o en segmento) articulados en bisagra —que al solaparse mutuamente van formando ante a los ojos del espectador una serie de arcos, semicírculos, lunas crecientes y menguantes—, busca Negret traducir todas las fases lunares y todos los proteicos avatares del astro de la noche. Las formas planas, homogéneas y estáticas de esta escultura traducen metafóricamente la opacidad del satélite terrestre, que sólo posee una lánguida y engañosa luz como resultado del reflejo del Sol sobre su superficie inerte. El artista subraya también así la creencia inca según la cual la Luna, el agua y la serpiente (símbolos de lo huido y del cambio pasajero) se identifican con la muerte.

En *Reloj andino*, 1990 (cat. n° 19) Negret reitera según su personal fantasía aquellos relojes-altares solares llamados Intiahuatana ("lugar donde se amarra el Sol"), contruidos por los incas en la cima de muchas de sus ciudades: obsesionados por los eclipses y aterrorizados ante la eventualidad de la huida definitiva del Sol (símbolo de lo permanente, y, por tanto, de la vida), los incas construían en lo alto de la montaña aquellos Intiahuatana donde podían amarrar al Inti y asegurar así la permanencia de la vida. En esta escultura el artista hace pivotar ocho pantallas parabólicas (símbolo del lugar donde se refleja el astro solar) según una forma de cuveta en cuarto de círculo. Los correspondientes soportes exteriores configuran una especie de cerrado muro y de sólida base. La articulación de los elementos de base y las pantallas incurvadas, trabadas entre sí según un armónico ritmo musical, generan tres sucesivas plateas que se adhieren al suelo o se yerguen suspendidas en el aire, configurando difíciles espacios interiores, poco usuales en la precedente producción del artista.



6 *Horizonte: Paisaje agustiniano* 1986
Aluminio pintado
110 x 60 x 50 cm

Sobre la base de una imponente simetría, la composición de *Muros del Cuzco: Los Aposentos de la Luna*, 1990 (cat. n° 17) se erige a modo de retablo, poderosamente dominado por el centro físico y jerárquico que constituye el inmenso disco blanco de la Luna llena; a ambos lados de este centro focal otros dos pequeños discos grises (¿la Luna nueva?) se destacan apenas sobre un envolvente campo negro (la noche), bajo la azul bóveda del firmamento. La obra hace escasas concesiones al volumen y al relieve: todo se mantiene en el plano, tal vez para simbolizar la idea de que la Luna, identificada por los incas con la fugacidad y con la muerte, es un cuerpo opaco y sin vida, que sólo adquiere cierto escurridizo brillo gracias al reflejo in-

directo del Sol. De modo excepcional, Negret introduce aquí en reducidos sectores de la escultura el color brillante. Persigue con ello enriquecer no poco la calidad perceptiva del conjunto, al contrastar sorpresivamente colores idénticos por tonalidad, pero diversos por "textura" visual (blanco mate, blanco brillante).

Casa de las Serpientes, 1985 (cat. n° 2)

— realizada y titulada por Negret antes de saber que precisamente así llamaban los incas a su centro de estudios superiores (Universidad)— se constituye en una vertical estructura paralelepípedica (metáfora de casa o caja que encierra y contiene), recorrida en su cara anterior por la potente diagonal que genera un haz de sinuosas cintas (las serpien-



8 *Bandera inca* 1986
Aluminio pintado
106 x 12 x 190 cm



5 *Quipu N° 3: Homenaje a Huidana Capac*
Aluminio pintado
158 x 35 x 75 cm

tes). Reiteradas en alternado contrapunto en el frontispicio de la construcción, esas serpenteantes parábolas se repiten luego, magnificadas, en el interior de la mítica casa. Negret rinde aquí poético homenaje a la elevada ciencia de los pueblos precolumbinos, no sólo por lo explícito del título de su obra (involuntariamente coincidente con el de la Universidad incaica), sino también porque para los incas la serpiente estaba relacionada con la sabiduría.

Vinculado con el mito incaico del origen del Sol, *Titicaca, el Lago Mítico*, 1986 (cat. n° 7) se organiza sobre la contraposición de dos idénticos sistemas de elementos triangulares, herméticamente engarzados a modo de elevados muros (referencia a la arquitectura incaica), que pivotan, cada uno por separado, en arco de círculo. Justo en medio de esas dos apretadas quijadas, un inmenso círculo (el Sol) parece querer surgir, buscando una vía de emergencia por entre las estrechas gargantas que se entreveran en el macizo. El payanés resucita aquí la creencia incaica según la cual, después de un grande y prolongado eclipse, el Sol, reemergido de repente con renovado brío, iluminó con un poderoso rayo de luz cierto punto de la isla Titicaca (la "Isla del Sol", en el Lago Titicaca), del que nacieron dos hermanos incas, padres de su gloriosa raza y cultura. Negret ha pintado de negro todos los componentes de esta obra, incluso el Sol, para hacer más dramática la traducción del significado expuesto. Por otra parte, ha dispuesto los módulos en forma elíptica, abriendo al mismo tiempo por arriba y por abajo dos aberturas fusiformes (que adoptan la apariencia de una gigantesca vulva), para mejor metaforizar esa mítica matriz primigenia que pare al Padre-Sol y, tras él, a la raza inca.

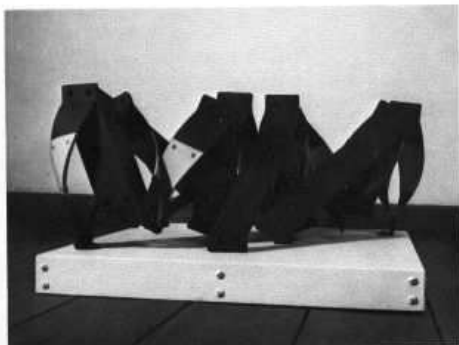
Como su nombre sugiere, *Terrazas*, 1988 (cat. n° 12) parafrasea el sistema de aterrazamientos que los incas hacían en las montañas para construir sus ciudades o fortalezas y cultivar sus campos. Por medio de una serie de serializadas láminas incurvadas que trepan sinuosamente por entre una sólida macroestructura, Negret ha querido expresar en esta escultura la extraordinaria sabiduría técnica (ingeniería civil e hidráulica) y las sorprendentes transformaciones que lograban introducir en el paisaje montañoso con absoluto respeto de la naturaleza, haciendo que los elementos culturales

por ellos producidos (ciudades y campos de cultivo) se integrasen del todo al paisaje, como si fuesen su prolongación inmediata y su floración natural.

Como en otras tantas esculturas de esta "serie incaica", Negret ejemplifica en *Puente colgante*, 1988 (cat. n° 13) la perfecta integración del paisaje cultural con el paisaje natural en este pueblo precolumbino. Los ciclópeos subsistemas que encofrán la estructura de esta obra remiten simultáneamente (integración perfecta) a las elevadas montañas de la cordillera andina y a los gigantes muros labrados en grandes sillares e integrados con natural armonía al relieve orográfico. Justo en el punto más interno y profundo de la cesura entre ambos subsistemas de la escultura, una estrecha cinta cóncava —el solo elemento único y sin referente de toda la composición— materializa el frágil puente colgante, confeccionado con bejucos, con que los incas salvaban las profundas gargantas y quebradas para unir los valles y las montañas de su hábitat.

En el relieve *Cuzco: Planos secretos del Acueducto*, 1990 (cat. n° 18) Negret rediseña fantásticamente los misteriosos planos del acueducto del Cuzco. El escultor diagrama aquí una doble retícula idéntica, cuyos lados se prolongan por los vértices en cuatro direcciones opuestas. Resume así en rigurosa síntesis geométrica los innumerables caminos desplegados desde la ciudad sagrada hacia los diversos puntos del Imperio, sobre las coordenadas solares de los cuatro puntos cardinales. Girando luego en 45° la retícula superpuesta, lanza en diagonal hacia el espacio exterior otros cuatro inestables vectores o sendas, representación de las cañerías de piedra por las que los incas traían el agua al Cuzco desde muy arriba en la montaña y a muy grandes profundidades bajo tierra, para que tan vital elemento no cayese en manos de sus múltiples enemigos.

De igual modo, en *Mapa del Tawantinsuyo (El Imperio de los cuatro rumbos)*, 1986 (cat. n° 9) Negret traza el plano idealizado del territorio dominado por los incas, denominado el "Imperio de los cuatro rumbos", porque sus grandes regiones y sus rutas viales estaban orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, centradas sobre la fundamental coordenada del Intisuyo (dirección del Sol). Engarzada entre un gran triángulo azul (representación del mar) y un enorme triángulo negro (símbolo del



20 *Danzantes 1990*
Aluminio pintado
60 x 50 x 31 cm

Brasil, región que, por hallarse situada más allá de los confines de su imperio, los incas consideraron desconocida e inhóspita), el payanés dispone una extensa faja diagonalizada por la que discurren tres extensas rutas paralelas, entrecruzadas acá o allá por otras tantas vías transversales u oblicuas: sobre la ancha franja blanca (símbolo de la nieve, y, por ende, de las altas montañas), la ruta principal tiene por centro al Cuzco (gran círculo amarillo), considerado el lugar del Sol y ombligo del mundo, punto focal de donde parten y a donde convergen todos los caminos; en la zona intermedia (zona de mediana elevación orográfica), la ruta principal tiene por centro periférico a Quito (segundo gran círculo amarillo a la derecha); en la zona cercana al triángulo azul (las zonas costeras y pedemontañas), un tercer troncón rutero tiene por base a Nazca (círculo blanco, junto al mar). Los dos círculos azules representan al lago Titicaca y a Tiahuanaco. Un troncón transversal colega en el centro a Nazca, Cuzco y Machu-Picchu (círculo rojo).

De entre las cuatro variantes de la serie de *Quipus*, desarrolladas hasta ahora por Negret para recordar los misteriosos sistemas de anudamientos textiles con que los incas establecían su contabilidad mayor, *Quipu n° 3: Homenaje a Huaina Ca-*

pac, 1986 (cat. n° 5) se destaca por la disposición regular de sus formas seriales y la riqueza de su policromía. Con este sorprendente relieve el escultor rinde admirativo tributo al segundo Gran Inca histórico, Huaina Capac, quien culminó la conquista y amplió el Imperio incaico hasta sus límites máximos. Para "narrar" esta historia según el registro de la analogía, Negret organiza tres diferentes sistemas de cinco anudamientos paralelos cada uno, mutuamente entrelazados en compleja urdimbre: el rojo, para simbolizar el ejército vencedor y la guerra de conquista imperial; el negro, para indicar el tiempo; el violeta, color imperial y atributo exclusivo del Gran Inca, para representar la personalidad genial de Huaina Capac. El tono gris se establece como substrato neutro y totalmente inexpressivo, sobre el que pueden destacarse con mayor vigor los tres colores significativos.

En el bajorrelieve *Bandera Inca n° 2*, 1986 (cat. n° 8), Negret opera una traducción casi literal (una auténtica transliteración) del tema. Basado en el hecho de que los incas asumieron todos los colores del arco iris a modo de estandarte distintivo de su pueblo, el escultor recorta, sobre tres idénticos campos superpuestos, un par de arcos negros de distinto diámetro, desplegando tras ellos en abanico, sobre un horizonte rojo, una serie de cintas con los colores del iris. La distinción entre los dos vocablos ("arco", "iris") queda así materializada en la sorpresiva separación de los dos sistemas de formas y colores que constituyen esta obra.

En la imponente masa simétrica gris de *Cóndor*, 1987 (cat. n° 11) el payanés crea, a modo de mecánico emblema contemporáneo, el eterno gran animal simbólico de los incas, el rey de las altas cumbres, compañero del Sol y encarnación simbólica del propio pueblo incaico. Enfrentando e invirtiendo una vez más el mismo módulo o subsistema (constante recurrencia de la doble imagen en esta cultura aborigen), el escultor describe de una sola vez, en un único apretado sistema, la sobrecogedora presencia del ave mítica: impulsándose vigorosamente hacia ambos lados, se afirma la inmensa envergadura de sus alas al viento; en la cúspide se proyecta, duplicada, la cabeza soberbia armada de afilado pico, mientras entre las alas se retuercen las grandes garras, robustas y aceradas.

Máscara violeta, roja y gris, 1990 (cat. n° 16) tie-



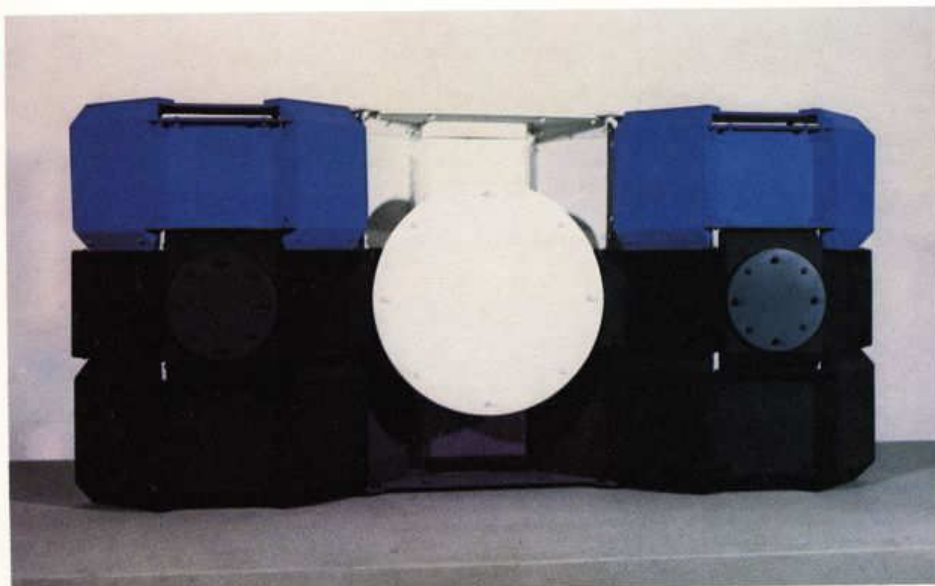
19 *Reloj andino* 1990
Aluminio pintado
60 x 60 x 40 cm

ne que ver con las apariencias impactantes de los seres sobrenaturales en los variados mitos precolumbinos. Disfraz natural del hombre superior en las zonas bajas, la máscara se libera, se integra y se hace mito en las altas cumbres: allí el ser sobrenatural se presenta desnudo, sin recubrimiento ni techo, en directa confrontación con el cosmos. Esta *Máscara* multicolor, que baraja varios de los colores simbólicos de estos pueblos, se centra al rededor de un eje de ocho incurvadas franjas rojas, evidente referencia a las serpientes, identificadas en el altiplano con la sabiduría y con el arco iris.

Relacionada con la serie de *Máscaras*, *Estrella amarilla*, 1990 (cat. n.º 15) se construye según el consabido principio de reduplicación del mismo

elemento, usual en la cultura incaica. Aquí un módulo idéntico se repite cuatro veces, mientras pivota orientándose según los puntos cardinales. Sólo que en este caso las formas sobresalen del plano mural con extraordinaria fuerza y decisión, hasta constituirse en un volumen potente y agresivo.

En *Danzantes*, 1990 (cat. n.º 20) Negret rinde homenaje a los oficiantes de las ceremonias y danzas rituales incas, que se drogaban para poder caer en trance y establecer contacto más estrecho con el mundo de la magia y lo sobrenatural. La dinámica hilera de cimbreantes elementos policromos de esta obra materializa en abstracta analogía las frenéticas contorsiones de aquellos alucinados danzarines rituales.

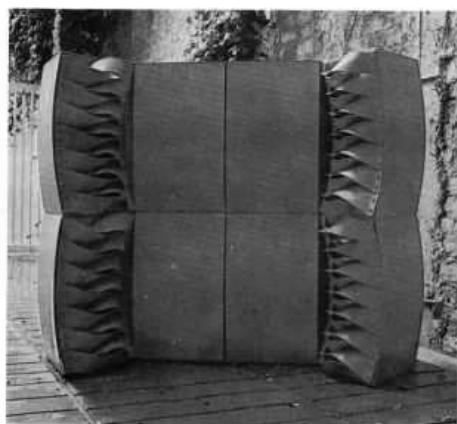


17 *Muros del Cuzco: Aposentos de la Luna* 1990
Aluminio pintado
158 x 35 x 75 cm

Cueva n° 1, 1986 (cat. n° 10) narra en geometría metálica el culto mítico de los aborígenes hacia una misteriosa cueva situada al Norte de Cuba. Según tradición local, esa caverna, tallada frente al mar en una roca profunda, está coronada por siete huecos perfectos, muy hondos y oscuros, por los que, en las noches de plenilunio, la luz de la Luna penetra a raudales, produciendo siete círculos de luz en el profundo suelo de la caverna: algo así como una mágica septuplicación del astro de la noche en las entrañas nocturnales de la tierra. Negret ha insinuado así en esta escultura los elementos esenciales de esta narración fabulosa. En la cúspide de una cuveta semicilíndrica (la cueva), ha dispuesto siete convexidades prominentes (los hue-

cos), frente a las que se reflejan especularmente siete concavidades en el fondo (los siete reflejos o Lunas).

Horizonte: Paisaje agustiniano, 1986 (cat. n° 6) hace referencia a las dilatadas panorámicas de llanura y colinas, pobladas de roca y vegetación exuberante, que distinguen a la región colombiana de San Agustín. Los frondosos e incurvados elementos situados en la cima de la escultura remiten a montículo, roca y flora, y, al mismo tiempo, los elementos verticales se relacionan con los árboles del paisaje tropical. Por lo demás, todos los morfemas plásticos de esta composición reiteradamente totémica recuerdan también las monolíticas y arcanas deidades que la antiquísima y rica cultura de



14 *Cascadas y anudamientos:*
Paisaje agustiniano 1989
Aluminio pintado
146 x 80 x 117 cm

San Agustín labró en sus grandes rocas hieráticas.

De igual modo, *Cascadas y anudamientos: Paisaje agustiniano*, 1989 (cat. n.º 14) aglomera en un solo núcleo compositivo dos grandes vetas de la cosmogonía de los indígenas de San Agustín: en la parte frontal de la escultura, las dos verticales series de reiterativas incurvaciones entrelazadas que modulan las batientes laterales representan las caprichosas ondulaciones de ciertas cascadas de agua (símbolo de muerte y de fugacidad, como la serpiente y la luna) que caen desde gran altura, ocultas tras frondosa vegetación, en la zona agustiniana; en el dorso de la escultura, los grandes entrelazamientos rememoran los misteriosos nudos simétricos y geometrizados que todas las deidades agustinianas tienen en su espalda, tal vez a modo de críptica escritura sólo comprensible por los sacerdotes o los iniciados.

Veinte obras tan distintas y tan distantes y, sin embargo, tan estrechamente emparentadas entre sí. Veinte expresiones diversas del mismo e irrenunciable deseo de Negret por resucitar un riquísimo legado ancestral, hoy casi preterido. Veinte diferentes sendas abiertas, desbrozadas por entre la jungla de un olvido secular, en el insobornable intento por regresar a la elevada morada mítica del gran Padre Inca.

Notas

1

Las principales exposiciones individuales de Negret en Venezuela se han celebrado en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1962, 1973 y 1981, y en la Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal en 1975. Dos galerías caraqueñas presentaron también pequeñas muestras personales del escultor en 1975 y 1988.

2

No es del todo descartable que el orden, el rigor y el método que Negret evidenciará en su futuro quehacer como escultor se deban en gran parte a la severa disciplina casi castrense a que le acostumbró su progenitor. No cabe duda, por otro lado, de que el recóndito trasfondo espiritual que late en toda la producción de Negret tiene mucho que ver con la sincera religiosidad que le imbuyó su madre.

3

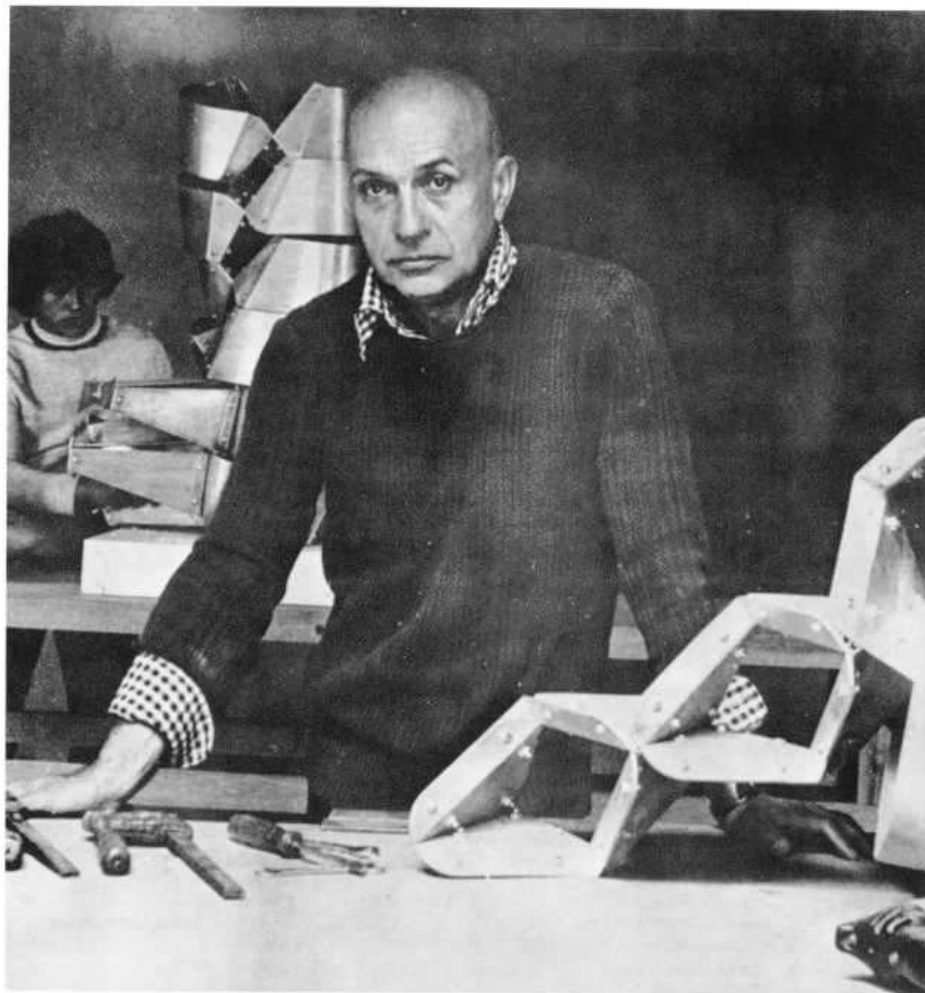
Los principales datos biográficos insertos en el presente ensayo han sido extraídos de Galaor Carbonell, *Negret. Las etapas creativas*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1976, s.p., única monografía sistemática que existe sobre la vida y obra de Negret.

4

En Mallorca Negret pintó sus esculturas fundamentalmente con una policromía que combinaba, según los casos, el negro, el blanco, los grises, el rojo, el amarillo, el azul y los tierras.

5

Negret ha llegado a afirmar, jocosamente: "*Estoy convencido de que Dios es triangular o cuadrado.*" (Diálogo con José María Salvador, el 15 de septiembre de 1990. Inédito).



Negret en su taller de Bogotá (1977)

Biografía de Edgar Negret

Por José María Salvador

1920

Nace el 11 de octubre en Popayán, Colombia, décimo y último hijo del general Rafael Negret Vivas y de María Dueñas Rodríguez.

1938-43

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Cali. Al final de sus estudios realiza una serie de *Modelos recostados*.

1943

Presenta su primera exposición individual en el Palacio de Bellas Artes de Cali.

1944

Inaugura un muestra personal en el Convento de San Francisco de Popayán.

1945

Expone individualmente en la Biblioteca Nacional de Bogotá.

1944-46

En Popayán trabaja en el taller del ceramista y escultor español Jorge Oteiza, quien le familiariza a través de libros con la obra escultórica de Henry Moore.

1945

En su exposición personal en la Biblioteca Nacional de Bogotá, presenta obras de una figuración esquemática, como *Job*, *Cabeza del Bautista*, *La mano de Dios*, así como las series *La muchacha en la ventana*, *Anunciación* y *Venus*. Participa con una *Virgen* en el VI Salón de Artistas Nacionales de Colombia, Bogotá.

1946

Concorre al VII Salón de Artistas Nacionales, Bogotá.

1947

Toma parte en el I Salón de Artistas Jóvenes, en la Biblioteca Nacional de Bogotá.

1948-50

Perfecciona sus estudios en el Clay Sculpture Center de Nueva York (hoy New York Sculpture Center), aprendiendo nuevas técnicas escultóricas, como el ensamblaje de metales.

1949

En Nueva York realiza en lámina metálica y alambre algunas obras casi del todo abstractas, como *El nido* y *Vaso con una flor*. Expone con Eduardo Ramírez Villamizar en la Sociedad de Ingenieros de Bogotá. Gana el Primer Premio en el Salón Nacional de Colombia. Participa en la exposición de verano del Clay Club de Nueva York.

1950

Regresa durante breve tiempo a Bogotá. En Nueva York presenta una exposición personal en la Peridot Gallery y participa en la colectiva "Sculpture and Painting of Colombia", en la New School for Social Research, donde él es profesor durante algún tiempo.

1950-52

En París, donde vive hasta 1952, inicia en yeso una serie de esculturas totalmente abstractas, como *San Sebastián*, 1950. Visita los talleres de Constantin Brancusi y de Jean Tinguely.

1951

Expone individualmente en las Galerías de Arte de Bogotá y en la Galerie Arnaud de París. Participa en las muestras "The Year's Work", en la Peridot Gallery de Nueva York, en la "Sixty First Annual Exhibition", de la Universidad de Nebraska, en el "7ème. Salon des Réalités Nouvelles" de París y en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid.

1952

Inicia en París la serie abstracta de *Simétricos* (1952-53). Participa en la colectiva "Divergences", en la Galerie de Babylonne, París.

1953

En Barcelona es fuertemente impactado por la arquitectura de Antonio Gaudí. Después de un breve viaje a Mallorca, Islas Baleares, se encuentra con Jorge Oteiza en Madrid, donde realiza en yeso algunas piezas abstractas (entre ellas, *Columna conmemorativa de una masacre*, *Homenaje a Gaudí*, *Prometeo*, *Uptown-Downtown*, *Homenaje a Nueva York* y *Retrato de Toledo*), exhibidas poco después en el Museo de Arte Contemporáneo de la capital española. Es incluido en la colectiva "Tendencias", en la Galería Buchholz de Madrid. Participa en Londres en el "Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Desconocido". Se instala (hasta 1955) en la isla de Mallorca, donde queda muy impresionado por los trabajos en hierro forjado de los artesanos locales. Con la ayuda de algunos de estos artesanos realiza una serie de piezas escultóricas abstractas en hierro soldado, pintado luego en varios colores mates (negro, rojo, amarillo, azul o blanco). Ese año ejecuta, entre otras piezas, *Máscara*, *Arquitectura submarina*, *Señal para un acuario*, *Señal de tráfico* y *Construcción acústica*.

1955

Expone individualmente en la Peridot Gallery de Nueva York. Durante un breve regreso a la capital francesa participa en la muestra "Artistes étrangers en France", en el Petit Palais. Es incluido en la colectiva "New Acquisitions" en el Museum of Modern Art de Nueva York.

1956

Se instala de nuevo en Nueva York, donde permanece hasta 1963. Poco después de su llegada a los Estados Unidos, estudia con una beca de la UNESCO las culturas y el arte de los indígenas del Oeste norteamericano, en particular las viviendas de los indios pueblo y los diseños geométricos de los navajos con arenas de colores. Adoptando ahora una técnica y un material nuevos (que serán definitivos para su obra posterior), comienza a realizar trabajos abstractos en láminas delgadas de aluminio, cortadas, dobladas, ensambladas con gruesos tornillos y tuercas, y pintadas con colores planos y mates. Continúa la serie mallorquina de *Máscaras*, e inicia las series neoyorquinas *Cliff Dwellings* y *Aparatos mágicos*, realizadas por repetición de un conjunto de elementos modulares, pintados de negro o gris con parcelas de rojo, amarillo, azul o blanco. Realiza también la serie *Eclipses*, en la que combina láminas de plexiglas de distintos colores con otras láminas opacas pintadas de negro o blanco. Expone individualmente en la Pan American Union de Washington, D.C. Participa en la XXXII Bienal de Venecia, en la "Pittsburgh International Exhibition" de Pittsburgh, en la "Exhibition in a Garden" en Nueva York, así como en las muestras "From Latin America", celebrada en el Institute of Contemporary Arts de Washington, D.C., y "Gulf Caribbean Art Exhibition", en el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas.

1957

Exposición "Negret and Youngerman" en la Gres Gallery de Washington, D.C. Participa en la IV Bienal de São Paulo (enviado por la Pan American Union de Washington, D.C.), en las colectivas "Exhibition in a Garden", Nueva York, "Direction in Sculpture", Riverside Drive Museum, Nueva York, en una muestra de la Yale University Art Gallery, New Haven, y en el Salón de Arte Moderno, en la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá.

1958

Muestra individual en la Biblioteca Nacional de Bogotá.

1959

Inicia en Nueva York la serie *Vigilantes*, volúmenes cada vez más complejos con escasos puntos de contacto en la base. Expone individualmente en la David Herbert Gallery de Nueva York, y concurre a la muestra "South America Art Today" en el Museo de Bellas Artes de Dallas.

1960

Su obra forma parte de las muestras "350 Years of Colombian Art" en la Lowe Art Gallery de Miami, y "30 Years at the New School" en la New School for Social Research de Nueva York.

1961

Es incluido en la muestra "Geometrics and Hard-Edge. New Classicism", en el Museum of Modern Art de Nueva York. Participa en la "2ème. Exposition Internationale de la Sculpture Contemporaine", organizada en el Musée Rodin de París, y en "Recent Sculptures" en la David Herbert Gallery de Nueva York.

1962

En el Museo de Bellas Artes de Caracas presenta un conjunto de piezas de sus series neoyorquinas *Aparatos mágicos* y *Vigilantes*. Expone también individualmente en la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá. Es incluido en la muestra "Arte de Colombia" en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma y en la Lijevalchis Konsthall de Estocolmo, Suecia.

1963

Después de una ausencia de 15 años, en agosto se reinstala en Bogotá, donde se le encarga dirigir el nuevo Departamento de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes. Influido por la flora tropical y la orografía colombiana, comienza a producir esculturas cada vez más complejas y exuberantes, introduciendo en ellas la ondulación o arqueamiento de las láminas de aluminio. Pinta entonces cada escultura con un solo color plano, por lo general, rojo, a veces blanco o negro. Continúa desarrollando sus series *Máscaras* y *Vigilantes*, ambas ya iniciadas en Nueva York. Años después iniciará otras series propiamente bogotanas, como *Navegantes*, *Acoplamientos (Géminis)*, *Edificios*, *Puentes*, *Templos*, *Escaleras*, *Andes*, *Arboles*, *Bosques*, *Metamorfosis*. Con diez piezas de su serie *Eclipses* participa en la muestra de escultura en el "Festival dei Due Mondi", en Spoleto, Italia, donde participan también los venezolanos Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero.

1964

Es incluido en las muestras "New Personalities" en la Pepsi-Cola Exhibition Gallery de Nueva York, y "Lateinamerikanische Kunstausstellung" en Berlín. Participa en el XVII Salón de Artistas Nacionales, en el Museo Nacional de Bogotá.

1965

Exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Gana Medalla de Plata en la VIII Bienal de São Paulo. Concurre al XVII Salón de Artistas Nacionales, en el Museo Nacional de Bogotá.

1966

Inicia la serie de los *Puentes* con su *Puente: Homenaje a Paul Foster* (Col. Museo de la Universidad de Rhode Island). Presenta exposiciones individuales en la Graham Gallery de Nueva York, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en la Galería Siglo XX de Quito, en la Casa de la Cultura de Guayaquil, Ecuador, en el Museo Zea de Medellín, en la Casa de Don Benito en Cartagena, Colombia, y en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá. Participa en la "3ème. Exposition Internationale de la Sculpture Contemporaine" en el Musée Rodin de París.

1967

Abre exposiciones personales en la Richard Demarco Gallery de Edimburgo, Escocia, y en la Axiom Gallery de Londres. Es incluido en la colectiva "Painting and Sculpture from the Nelson Rockefeller Collection", presentada en el Museum of Modern Art de Nueva York, y en una colectiva en el Museo de Baltimore. Obtiene el Gran Premio en el XIX Salón de Artistas Nacionales de Colombia, en la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá.

1968

Inicia la serie de los *Templos*, en la que se destaca *Templo*, 1968-70, de la Col. del Museo de Bellas Artes de Caracas. Expone individualmente en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Exposición "Negret and Cicero" en la Galería Simone Stern de New Orleans. Participa en la IV Documenta de Kassel, Alemania, y en la muestra "L'Art Vivant, 1965-1968" en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, Francia. Obtiene el Gran Premio de Escultura David Bright en la XXXIV Bial de Venecia.

1969

Exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, Colombia, en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en la Galería Bonino de Nueva York.

1970

Participa en la "Kölner Kunst Mark 70" en Colonia, Alemania, y en la "II Bial de Arte Coltejer" de Medellín.

1971

Exposición individual en la Galerie Buchholz de Munich, y en la Städtische Kunsthalle de Dusseldorf. Importante retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Incluido en la muestra "Colombia 71" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en una colectiva en la Galería Estudio Actual de Caracas.

1972

Exposiciones personales en la Galería Bonino de Nueva York y en The Arts Club de Chicago.

1973

Inicia la serie *Escaleras*. Retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Participa en el XXV Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Nacional de Bogotá.

1974

Ejecuta *Torre (Proyecto para Medellín)*, que recibe el Primer Premio en el Concurso "Peldar". Realiza el monumental *Dinamismo* para el Banco Ganadero de Bogotá. Retrospectiva en el Instituto de Cultura Portorriqueña, Museo de Bellas Artes de San Juan de Puerto Rico, y en la Corcoran Gallery of Art de Washington, D.C. Exposición individual en la Galería Bonino de Nueva York. Muestra "Negret y Lam" en la Pyramid Gallery de Washington, D.C.

1975

Obtiene la beca de la John Simon Guggenheim Foundation. Exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el Center for Inter American Relations de Nueva York, en la Sala de Exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal de Caracas, y en la Galería Adler-Castillo de Caracas. Es invitado especial en la XIII Bial de São Paulo. Es incluido en las muestras "12 Latin American Artists Today", en el University Art Museum of Texas, Austin, Texas, y en "L'Art colombien à travers les siècles", en el Petit Palais de París (presentada el año siguiente en el Palacio de Velázquez, en Madrid).

1876

Diseña el proyecto para la gran escultura monumental *Puente a Caracas*, destinada para ser instalada de un extremo a otro de la Plaza Venezuela de Caracas, con la red de avenidas pasando bajo los brazos de la escultura. La maqueta de este monumento (que no llega a construirse), donada a la ciudad de Caracas, ingresa luego a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

1977

Presenta muestras individuales en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y en la Sala del Banco República, en Popayán. Participa en la muestra "Plástica colombiana de este siglo", en la Casa de las Américas de La Habana, Cuba.

1978

Realiza el monumental *Vigilantes* para la Plaza de Armas del Palacio de Nariño en Bogotá. Retrospectiva en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá. Presenta exposiciones individuales en La Galería de Quito, en la Galería Quintero de Barranquilla, y en la Galería Skandia de Bogotá. Es incluido en la muestra "Geometría Sensível. América Latina", en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Expone con Carlos Rojas en la Galería Juan Martín de México, D.F.



7 *Titicaca, el Lago Mítico* 1986
Aluminio pintado
64 x 46 x 62 cm

1979

Ejecuta el gran *Totem* para el edificio sede de *El Tiempo* de Bogotá. Expone en la FIAC de París con la Galería San Diego de Bogotá. Es incluido en la muestra "25 años después. Indiana, Kelly, Martin, Negret, Nevelson, Youngerman", presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1980

Trabaja durante largo tiempo en el proyecto del gigantesco *Monumento a Bolívar*, concebido a escala arquitectónica como un conjunto de torres transitables comunicadas por ascensores. Realiza varias maquetas de dicho monumento, pero el proyecto se frustra después de una encendida polémica. Realiza *Los Andes* (Col. Museo de Bellas Artes de Caracas). Inicia la serie *Metamorfosis*. Con motivo de su exposición individual en el Museo en la Galería 9 de Lima, efectúa una larga visita al Cuzco, Machu-Picchu y otras zonas del Norte del Perú: la apreciación directa de las manifestaciones culturales de los incas produce en él una verdadera subversión de sus planteamientos temáticos, estilísticos y conceptuales. Participa por invitación en un Simposio Internacional de Escultura Monumental en el Uruguay.

1981

Dona al Museo de Bellas Artes de Caracas sus esculturas *Templo*, 1968-70 y *Los Andes*, 1980. Exposiciones individuales en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en la Sala de la Caja Provincial de Ahorros de Alava, Vitoria, y en la Fundación Joan Miró de Barcelona, España.

1982

Ejecuta la gran *Metamorfosis* para el Edificio Nova Tempo de Bogotá. Realiza *Machu-Picchu*, primera de las obras de su "etapa incaica". A partir de ahora tiende a aplanar las formas, abandona cada vez más las incurvaciones de la lámina, y comienza a producir obras bastante cerradas, planas y rectilíneas, con cierto predominio de la simetría, y un gusto cada vez más acentuado por la policromía, con utilización de todos los colores del arco iris, además del negro y los grises. Expone individualmente en el Contemporary Sculpture Center de Tokio y Osaka, Japón. Participa en la Feria ARCO con la Galería Theo de Madrid. Es incluido en la muestra "Obras de la Colección" en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y "Arte Latinoamericano y del Japón" en el Museo Nacional de Arte de Osaka.

1983

Elabora varias versiones de *Arbol* en diversos colores (blanco, gris, rojo). Retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, e individual en la Galería Diners de Bogotá. Es incluido en las muestras "Arte del Taller. Arte de la Calle", en el Grand Palais de París, y en "Espacio 83", en la Galería Theo de Madrid. Participa en el Simposio Internacional de Escultura en el Cerro Nutibara de Medellín, Colombia.

1984

Realiza *Navegante: Homenaje a Cristóbal Colón y Laberinto*. Abre exposiciones individuales en la Galería Acosta Valencia de Bogotá, en la Cámara de Comercio de Cali, en el Salón Cultural de Avianca en Barranquilla, y en la Galería Casa Negret de Bogotá. Es incluido en la muestra "Colombia en tres dimensiones", itinerante por São Paulo, Buenos Aires, Santiago de Chile, La Paz, Lima y Quito. Colectiva en la Amazoni Art Gallery de Nueva York. Incluido en la muestra "Cien obras de la Colección en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas".

1985

Ejecuta en varios tamaños las esculturas *Sol*, *Luna*, *La Casa de las Serpientes* y *Reloj andino*. Presenta su exposición individual "Aventura Andina" en la Galería Casa Negret de Bogotá. Es incluido en la muestra "Cien años de arte colombiano", itinerante por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Palacio Imperial de Río de Janeiro, Centro Cultural de São Paulo, Centro Italo-Latinoamericano de Roma y Salón Cultural de Avianca de Barranquilla, Colombia. Es incluido también en la exposición "Five Colombian Masters" en Washington, D.C. Funda y dona su museo a Popayán, su ciudad natal.

1986

Realiza las obras *Titicaca*, *el Lago Mítico*, *Templo Solar*, *Bosque*, *Metamorfosis (Proyecto para el Aeropuerto El Dorado)*, y varias versiones de la serie *Quipus*. Con el título "The Andes" exhibe sus últimos trabajos en la Humphrey Fine Art and Design Gallery de Nueva York. Expone individualmente en la Galería Graphic CB2 de Caracas. Es incluido en las muestras "Homenaje a Popayán. 450 Años", en el Centro Colombo-Americano de Bogotá, y "Contrastes de Forma. Abstracción Geométrica 1910-1980", itinerante por las Salas Pablo Ruiz Picasso de Madrid y por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Invitado especial en la III Bienal de La Habana, Cuba. Participa en un Simposio Internacional de Escultura en el Aeropuerto José María Córdoba de Medellín.

1987

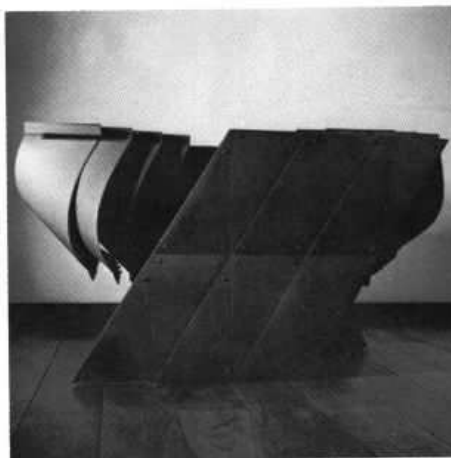
Ejecuta *Cóndor*, *Mapa del Tawantisuyo*, y dos versiones de *Bandera Inca*. En junio se inaugura su gran retrospectiva "Cincuenta años, ciento cincuenta obras" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Participa en la Feria ARCO de Madrid con la Galería Casa Negret, y en una colectiva de la Humphrey Fine Art and Design Gallery de Nueva York. Incluido en la muestra "Los Maestros. Tres décadas", en la Galería Diners de Bogotá.

1988

Exposición "Negret y Arango Arango" en la Feria ARCO de Madrid. Exposición individual en la Galería Oscar Ascanio de Caracas. Muestra "Konishi y Negret" en la Galería Riku Gien de Tokio y en la Galería Seibu de Akita, Japón. Incluido en la muestra "Arte de América", con la que el Museo de Bellas Artes de Caracas inaugura el programa expositivo de su Cincuentenario. Se presenta con Soto, Damian, Vernet, Oppenheimer en una colectiva en la Galería Elizabeth Frank de Bélgica. Es incluido en la gran exposición "El Espíritu Latinoamericano. Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970", itinerante por el Museo del Bronx de Nueva York, los Museos de Arte de El Paso, Texas, y San Diego, California, el Instituto de Cultura Portorriqueña en San Juan de Puerto Rico, y el Centro para las Artes de Vero Beach, Florida. Con la muestra "Pat Andrea y Negret" concurre a la Feria Internacional de Arte de Chicago. Participa por invitación en el Simposio Internacional de Escultura Monumental en el Parque Olímpico de Seúl, Corea, donde ejecuta su gigantesca *Metamorfosis*.

1989

Presenta individualmente sus obras en la Galería Elizabeth Frank de Bélgica.



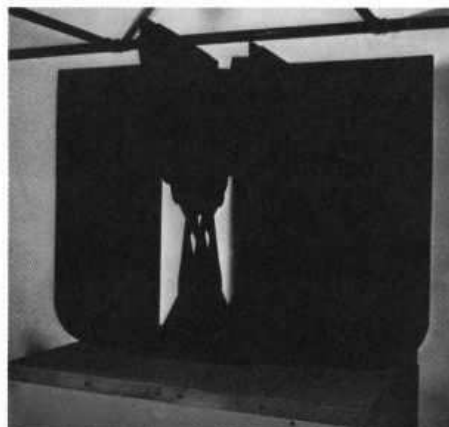
13 *Puente colgante* 1988
Aluminio pintado
137 x 81 x 47 cm

1990

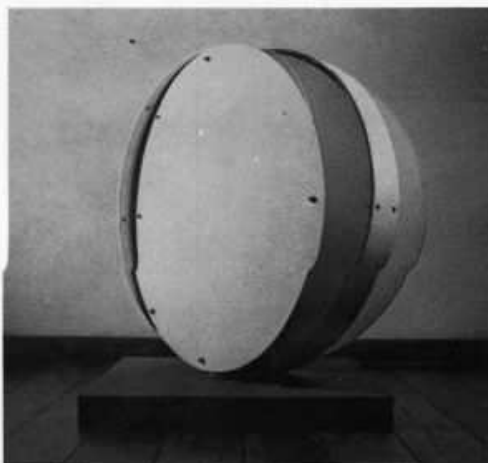
Exposición individual en la Galería Luis Pérez de Bogotá. Participa en la colectiva "40 Concretos" en la Galería Casa Negret de Bogotá. En noviembre se inaugura su importante muestra individual "Negret, última década. Regreso al Padre Inca", en la Gobernación del Distrito Federal de Caracas.

Lista de obras

- 1 *Machu-Picchu* 1982
Aluminio pintado
90 x 86 x 90 cm
- 2 *La Casa de las Serpientes* 1985
Aluminio pintado
123 x 68 x 123 cm
- 3 *Sol rojo* 1985
Aluminio pintado
110 x 165 x 165 cm
- 4 *Luna amarilla* 1986
Aluminio pintado
94 x 94 x 100 cm
- 5 *Quipu N° 3: Homenaje a Huaina Capac*
Aluminio pintado
158 x 35 x 75 cm
- 6 *Horizonte: Paisaje agustiniano* 1986
Aluminio pintado
110 x 60 x 50 cm
- 7 *Titicaca, el Lago Mítico* 1986
Aluminio pintado
64 x 46 x 62 cm
- 8 *Bandera inca* 1986
Aluminio pintado
106 x 12 x 190 cm
- 9 *Mapa del Tawantisuyo: El Imperio de los cuatro rumbos* 1986
Aluminio pintado
147 x 147 x 10 cm
- 10 *Cueva* 1986
Aluminio pintado
67 x 100 x 86 cm
- 11 *Cóndor* 1987
Aluminio pintado
140 x 115 x 90 cm
- 12 *Terrazas* 1988
Aluminio pintado
150 x 56 x 150 cm
- 13 *Puente colgante* 1988
Aluminio pintado
137 x 81 x 47 cm
- 14 *Cascadas y anudamientos: Paisaje agustiniano* 1989
Aluminio pintado
146 x 80 x 117 cm
- 15 *Estrella amarilla* 1989
Aluminio pintado
120 x 120 x 58 cm
- 16 *Máscara violeta, roja y gris* 1990
Aluminio pintado
91 x 91 x 32 cm
- 17 *Muros del Cuzco: Aposentos de la Luna* 1990
Aluminio pintado
158 x 35 x 75 cm
- 18 *Cuzco: Planos secretos del Acueducto* 1990
Aluminio pintado
151 x 151 x 10 cm
- 19 *Reloj andino* 1990
Aluminio pintado
60 x 60 x 40 cm
- 20 *Danzantes* 1990
Aluminio pintado
60 x 50 x 31 cm



Exposición y Catálogo
producidos por



4 *Luna amarilla* 1986
Aluminio pintado
94 x 94 x 100 cm

Diseño gráfico: José María Salvador
Fotografías: Archivo Edgar Negret, Bogotá
Tratamiento electrónico de textos: José María Salvador
Fotocomposición: Fotocomposición Vidal srl
Impresión: Impresos Rubel
Edición: 1000 ejemplares
Depósito Legal: ISBN 980-300-661-4